Quaderns d'Italià 21, 2016 **183-192**

Tra palinsesto e paratesto: le epigrafi di Consolo

Dario Stazzone
Università di Catania
dariostaz@tiscali.it

Abstract

La scrittura di Consolo è caratterizzata da un continuo lavoro di recupero memoriale, lessicale e letterario che l'autore considerava oppositivo all'omologazione contemporanea. Alla costituzione palinsestica della sua opera è da ricondurre il costante ricorso alle epigrafi. Questo studio attraversa tutti i romanzi consoliani, ponendo particolare attenzione alle loro epigrafi ed alle relative funzioni. Si mette la funzione di «commento» al testo delle soglie paratestuali; talvolta esse assolvono all'«effetto epigrafe» di cui parlava Genette, grazie al quale l'autore integra la sua opera in una tradizione culturale; spesso esse alludono ad opere pittoriche, preannunciando i contenuti di una scrittura ricca di riferimenti iconici e di costrutti ipotipotici.

Parole chiave: paratesto; palinsesto; epigrafe; pittura; ipotiposi.

Abstract. *Among palimpsest and paratext: the epigraphs of Consolo*

Consolo's writing is characterized by a continuous work of memory, lexical and literary recovery that the author considered opposed to any contemporary homogenization. Any palimpsest composition of his work relies on epigraphs. This study covers all consolian novels, paying particular attention to their inscriptions and related functions. It puts the function of "commentary" to the text of paratextual thresholds; sometimes they perform an inscription effect mentioned by Genette, in which the author combines his work in a cultural tradition; they often allude to paintings, announcing the contents of a rich writing of iconic references and hypotyposic constructs.

Keywords: paratext; palimpsest; epigraph; picture; hypotyposis.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Nella raccolta di saggi *Di qua dal faro*, pubblicata da Consolo nel 1999, si trova un intervento intitolato *Le epigrafi* che testimonia l'accorta lettura delle *Seuils* di Gérard Genette e illustra un'originale riflessione sull'uso dei dispositivi paratestuali in Sciascia.[1]

Di qua dal faro si articola in sette sezioni che rappresentano un interesse per la letteratura siciliana selettivo e per niente onnivoro. Dopo i saggi di vario argomento posti *in limine*, rubricati col titolo *Per nascente solfo*, l'autore si occupa dell'opera di Verga, Pirandello, Tomasi di Lampedusa e Sciascia, cui dedica rispettivamente le sezioni *Verghiana*, *Asterischi su Pirandello*, *L'astronomo e la sirena* e *Intorno a Leonardo Sciascia*. Lo scritto sulle soglie testuali non ha una collocazione casuale, trovandosi all'interno della sezione dedicata ad un amico che era stato anche un prezioso interlocutore. Leggendo con attenzione questo intervento sull'uso sciasciano delle epigrafi appare evidente che Consolo rifletteva *per speculum* su se stesso e sul suo ricorso ai dispositivi paratestuali.

Le epigrafi è introdotto da un elenco delle «soglie» studiate da Genette:

> Nome dell'autore, titolo, dedica, introduzione, prefazione, postfazione, nota, epigrafe, e molto altro, sono i "dintorni", più o meno prossimi, del testo letterario, sono quel paratesto che Gérard Genette chiama *Soglie* e che nell'omonimo saggio ampiamente analizza.
>
> Le soglie, le cornici, autografe o allografe, che avvolgono o vestono la nudità del testo, sono state, secondo le epoche e le mode, più o meno ampie, ricche, qualche volta ampollose. Si pensi a titoli e sottotitoli lunghi, complessi, di opere per esempio che sinteticamente chiamiamo *Robinson Crusoe* o *David Copperfield*, si pensi alle dediche o alle lettere dedicatorie, esterne o interne al testo, che partono almeno da quella indirizzata a Mecenate nelle *Georgiche* e vanno fino a quelle per altri illustri mecenati come Ippolito e Alfonso d'Este, rispettivamente nell'*Orlando* e nella *Gerusalemme*, come il duca di Béjar nel *Don Chisciotte*, vanno fino alla breve "Per Ezra Pound — il miglior fabbro" ne *La terra desolata*, all'ermetica "a I.B." ne *Le occasioni*.[2]

Ragionando dell'uso di titoli, sottotitoli e dediche Consolo traccia un *excursus* letterario che introduce al nucleo centrale della sua riflessione, dedicato propriamente all'epigrafe. L'autore nota che il ricorso alla soglia determina un netto *discrimen* tra Sciascia e Calvino. I due scrittori «illuministi», dalla lingua

1. V. Consolo, *Di qua dal faro*, Milano: Mondadori, 1999, p. 198-202.
2. *Ibid.*, p. 98. Consolo fa riferimento a G. Genette, *Seuils*, Paris: Édition du Seuil, 1978, trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino: Einaudi, 1989. Per alcune considerazioni sui dispositivi paratestuali e in particolare sulle epigrafi cfr. C. M. Cederna, «Postfazione» in G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, cit.; G. Pissarello, «"Limina". Considerazioni sul paratesto», in AA.VV., *Joyce e altri saggi*, Pisa: ETS («Stultifera Navis», 1), 1993, p. 257-275; A. Cadioli, *Dall'editoria moderna all'editoria multimediale. Il testo, l'edizione, la lettura dal Settecento a oggi*, Milano: Unicopli, 1999; C. Demaria e R. Fedriga, *Il paratesto*, Milano: Sylvestre Bonnard, 2001; M. P. Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma: Carocci, 2001; *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del convegno internazionale, Roma 15-16 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*, a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 2005.

limpida e geometrica ma dagli esiti letterari differenti, rappresentano addirittura due estremi opposti nell'uso delle epigrafi, totalmente assenti nell'uno, molto frequenti nell'altro. La spiegazione che di tale differenza viene data è ricca di implicazioni sociali ed estetiche:

> Avanziamo allora l'ipotesi che in Calvino rimane costante, disperatamente salda, in un luogo e in un tempo in cui ateismi oppressivi e devastanti stanno per bandirla, la fede nell'affabulazione, nel racconto, nel suo assoluto valore, unico strumento di percezione e conoscenza del mondo, di lotta contro la malinconia, l'impietrimento, e da questa fede ne viene il suo continuo cercare —sapiente, sagace, infaticabile "scoiattolo della penna", come lo chiamò Pavese, onnivoro e felice organismo metabolico— nuovi sentieri, nuove piste, nuovi territori. In lui dunque ogni memoria letteraria, ogni citazione è messa *en abîme*, è dissolta e occultata nel testo. Sciascia, meno chierico, più laico, a causa di un retroterra —quello siciliano, che si fa paradigma, nucleo metaforico— di più drammatica storia, di più atroce realtà, perde man mano fede nell'affabulazione, perde speranza in una possibile sopravvivenza e incidenza del racconto e, dopo aver rovesciato e quindi distrutto un modulo narrativo collaudato e funzionale quale il romanzo poliziesco, arriva a spostare il testo nel paratesto, mutare il racconto in parodia, in saggismo, spingerlo verso le soglie, verso la citazione, la rimemorazione della letteratura, la grande letteratura d'altri tempi e d'altri contesti, cielo di verità sopra un mondo, contro una storia di menzogna e di sconfitta, di offesa all'uomo.[3]

Sciascia, dunque, avrebbe perso fede nell'affabulazione a causa della realtà storica vissuta, del grumo drammatico con cui si è confrontato: egli ha trasportato progressivamente il testo nell'ipertesto in un'ostentata letterarietà, negli accenti parodici, nelle impennate saggistiche e metadiegetiche, nel fitto dialogo intertestuale, nella concezione della scrittura come riscrittura. A supporto della sua tesi Consolo cita le risposte che lo scrittore di Regalpetra ha dato alle quattordici domande poste da Claude Ambroise in occasione della pubblicazione Bompiani della sua *opera omnia*: «Non è più possibile scrivere, si riscrive», «Un consapevole, aperto riscrivere».[4] Non può mancare, in quest'ambito, un riferimento all'amore sciasciano per le *gravures*, le acqueforti e le puntesecche,[5] dunque un riferimento allo Sciascia scrittore ed editore sempre attento al paratesto,[6] né la menzione dello studio che Pino Di Silvestro ha dedicato alle epigrafi dell'autore siciliano.[7]

Questa visione dell'itinerario intellettuale e del *modus scribendi* sciasciano si adatta perfettamente all'*intentio* di Consolo che più volte ha parlato

3. *Ibid.*, p. 199-200.
4. Cfr. «14 domande a Leonardo Sciascia», in L. Sciascia, *Opere* (1956-1971), a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani 2003, p. XV-XXIII.
5. Cfr. G. Bufalino, «Sciascia amateur des estampes», in Id., *Il fiele ibleo*, Cava de' Tirreni: Avagliano Editore, 1995.
6. Cfr. *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S. S. Nigro, Palermo: Sellerio Editore 2003.
7. P. Di Silvestro, *Le epigrafi di Leonardo Sciascia*, Palermo: Sellerio Editore 1986.

della connotazione palinsestica della sua opera, della necessità di recuperare la memoria linguistica, letteraria e iconica anche in contrapposizione al germe appianante del mercato ed all'odierna omologazione mediatica, fino a paragonare lo scrittore all'indovino dantesco che, costretto a camminare con la testa volta all'indietro, riesce talvolta a vedere prima e più in là degli altri.[8] Quanto a mimesi e parodia non deve sfuggire che lo stesso autore ha definito *Il sorriso dell'ignoto marinaio* un «antiromanzo storico» o un «metaromanzo» il cui polifonico intreccio di voci, le cui increspature ironiche e parodiche assumono un valore oppositivo al romanzo canonico, dominato da un narratore onnisciente e onnipresente.[9]

Tenendo conto della prospettiva esegetica di *Di qua dal faro* è utile porre attenzione al paratesto dell'opera consoliana. Procedendo con ordine e concentrando lo sguardo sulle epigrafi è interessante notare che il romanzo esordiale, *La ferita dell'aprile*, ne è del tutto privo. L'opera del 1963 presenta tuttavia un titolo significativo che fa implicito riferimento a *The Waste Land* di T. Stearns Eliot, ai versi che cantano aprile come il più crudele dei mesi. Nelle intenzioni dell'autore si tratta di un'allusione alle prove dell'adolescenza, alle sfide che i *carusi* protagonisti del romanzo devono affrontare nel difficile tornante storico del secondo dopoguerra.[10] Come nella *Ferita* tutti i titoli consoliani hanno valore tematico e mai rematico, per altro buona parte di essi testimonia la memoria iconica dell'autore: *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fa infatti riferimento al ritratto virile di Antonello da Messina custodito nel Museo Mandralisca di Cefalù; *Retablo* evoca i polittici che decorano gli altari delle chiese iberiche; *Fuga dall'Etna* riprende il titolo di un ampio telero di Renato Guttuso; *Lo Spasimo di Palermo* cita un'opera raffaellesca che un tempo decorava la chiesa palermitana di Santa Maria dello Spasimo e oggi si trova al Prado di Madrid.[11] Le soglie rappresentano paradigmaticamente quella intertestualità pittorica, quella ricerca di equilibrio tra lo svolgimento spaziale del significante iconico e lo svolgimento temporale del significante linguistico di cui lo scrittore ha parlato, con consapevolezza semiologica, in un'intervista resa a Giuseppe Traina.[12]

8. V. Consolo, «Un giorno come gli altri», in Id., *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, Milano: Mondadori 2011, p. 87-97.
9. V. Consolo, «Nota dell'autore, vent'anni dopo», in Id., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Mondadori 2004, p. 167-175.
10. Il verso cui allude Consolo è posto ad *incipit* del poema *The Waste Land* di T. S. Eliot, «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land…». Lo scrittore ha precisato il significato della citazione eliotiana, cfr. V. Consolo, «Intervista a Gianni Bonina», *cit*. in S. Puglisi, *Soli andavamo per la rovina. Saggio sulla scrittura di Vincenzo Consolo*, Bonanno Editore: Acireale-Roma 2008, p. 105: «Sono sempre stato affascinato dalla poesia di Eliot che ho scoperto attraverso Montale già al tempo de *La ferita dell'aprile.* Lo stesso titolo è di tipo eliotiano, perché Eliot dice che "aprile è il più crudele dei mesi", talché io ho identificato la crudeltà dell'aprile con l'adolescenza che era quella dell'io narrante, ma era anche l'ennesima adolescenza della Sicilia dopo la guerra, e dunque il momento della rinascita».
11. Per uno studio dei rapporti tra l'opera di Consolo e le arti figurative cfr. M. A. Cuevas, «Ut pictura: el imaginario iconografico en la obra de Vincenzo Consolo», *Quaderns d'Italià*, n. 10, 2005, p. 63-77.
12. G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Fiesole (FI): Cadmo Editore 2001, p. 130.

Quanto al ricorso alle epigrafi da parte di Consolo, assenti nelle prime prove, la svolta avviene col *Sorriso dell'ignoto marinaio*, tredici anni dopo la pubblicazione della *Ferita*. Non è un caso: col romanzo del 1976 lo scrittore siciliano ha trovato una cifra inconfondibile di cui le narrazioni precedenti costituivano ancora un incunabolo, per quanto promettente e certamente originale nello scenario letterario coevo. Lo stesso Sciascia, pur esprimendo una certa lontananza di gusto dalla scelta linguistica del *Sorriso*, ne metteva in evidenza il carattere di opera «costruita», conferendo all'aggettivo una connotazione decisamente positiva: «E lo ribadisco polemicamente, per aver sentito qualcuno dire, negativamente, che è un libro *costruito.* Certo che lo è, ed è impensabile che i buoni libri non lo siano (senza dire dei grandi), come è impensabile non lo sia una casa. L'*abitabilità* di un libro dipende da questo semplice e indispensabile fatto: che sia costruito e —appunto— a regola di *abitabilità.* I libri *inabitabili*, cioè i libri senza lettori, sono quelli non costruiti».[13] Il paradigma critico sciasciano allude alla testualità volumetrica ed alle complesse corrispondenze interne del romanzo. Il *Sorriso* è infatti un'opera stratificata in cui si possono reperire più ordini della scrittura, da quello ideologico della piccola e della grande Storia all'ordine propriamente letterario o poetico che trasforma il codice nella nota costruzione palinsestica, fino all'ordine/disordine di una lingua "altra", della parola perduta o della parola assente: è da menzionare, in questo senso, la rilettura che ne ha dato Rosalba Galvagno ricorrendo alle tre categorie modali dell'«impossibilità», della «necessità» e dell'«impellenza» con le quali, sulla scorta di Lacan, è possibile interpretare lo sforzo di uno scrittore proteso a circoscrivere e rappresentare il «Reale».[14] In effetti non solo il più noto romanzo consoliano si confronta con un'irruzione di violenza che viene ordinata in una forma e contenuta in una scrittura, ma tutti i romanzi del siciliano hanno come sfondo dei *vulnera* storici, sono permeati da un simbolismo disforico, si spingono a denunciare il rischio della pietrificazione e dell'afasia.[15] Lo scavo nella memoria letteraria è allora anche la ricerca di un «controcodice» utile a declinare una parola poetica, polisemica e dunque ancora capace di significare, mentre l'ordine storico propriamente referenziale del *Sorriso* risiede nelle appendici annesse ai capitoli primo, secondo e nono: in esse vengono citate fonti storiche quasi come prove documentali che garantiscono la realtà effettiva degli eventi narrati.

Le due epigrafi che introducono il *Sorriso* testimoniano la complessità palinsestica della scrittura consoliana. La prima è tratta dalla *Cronaca rimata*[16] di Giovanni Santi: «Hor, lassando di Etruria el bel paese, Antonel de Cicilia,

13. L. Sciascia, «L'ignoto marinaio», in Id., *Opere. 1971.1983*, a cura di C. Ambroise, Milano: Bompiani 2001, p. 997-998. Corsivi dell'autore.
14. R. Galvagno, «Il Sorriso dell'ignoto marinaio e l'ordine della scrittura», in *Studi in onore di Nicolò Mineo,* monografico di *Siculorum Gymnasium*, n. 57-61, 2005-2008, vol. II, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008, p. 819-838.
15. Cfr. A. Scuderi, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, Enna: Il Lunario 1997.
16. Cfr. G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro Duca d'Urbino*, (Codice Vat.

huom tanto chiaro…». Si tratta di un significativo recupero memoriale: citando la cronaca artistica in terza rima *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro Duca d'Urbino* composto dal Santi, padre di Raffaello, l'autore fa riferimento ad Antonello da Messina ed alla fama di cui il pittore godeva già nel suo secolo. Consolo menziona il passo di un libro composto tra il 1478 e il 1494 facendo sentire la voce encomiastica e poco nota di un artista quasi contemporaneo allo stesso «Antonel de Cicilia». È significativo che tra gli elenchi della *Cronaca rimata* che cumulano nomi di pittori toscani, fiamminghi e dell'Italia settentrionale figuri anche il pittore siciliano: sebbene la cornice teorica della *Cronaca* sia prevalentemente fiorentina, vicina cioè ai paradigmi del *De pictura* di Leon Battista Alberti e del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, Antonello, com'è noto, aveva conquistato una posizione centrale nella cultura figurativa della sua epoca facendo originale sintesi della *prospectiva artificialis* toscana, dell'analisi lenticolare dei fiamminghi e della cultura cromatica veneziana.

La prima epigrafe del *Sorriso* preannuncia dunque il contenuto del libro evocando il pittore messinese, mentre la seconda testimonia più sottilmente il dialogo tra Consolo e Sciascia: «Il gioco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza […] I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza […]. A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca?».[17] Si tratta di una citazione tratta dal saggio sciasciano *L'ordine delle somiglianze*: in esso le tavolette dipinte ad olio rappresentanti Madonne, *Ecce Homo* e ritratti virili di Antonello sono legati ai caratteri somatici presenti in Sicilia. Lo scritto testimonia paradigmaticamente quell'attenzione alla fisiognomica propria degli scrittori siciliani che, da De Roberto a Sciascia, da Tomasi di Lampedusa ad Addamo hanno costruito i propri romanzi su attente prosopografie, giochi di somiglianza e inquietanti teratologie. La soglia al testo allude alle tensioni speculari e proiettive che percorrono il *Sorriso*, il cui protagonista, barone Enrico Pirajno di Mandralisca, raffinato collezionista di *antiquaria* e *naturalia*, riesce ad acquisire alle sue raccolte il ritratto antonelliano in cui una certa tradizione ha scorto il sembiante di un marinaio. L'ordine delle somiglianze sotteso dal libro appare evidente quando l'avvocato Interdonato, un rivoluzionario travestitosi da marinaio per sfuggire alla repressione borbonica, giunge alla dimora dell'aristocratico cefaludese. Anche per sollecitazione dell'Interdonato il Mandralisca abbandona gli amati studi di malacologia e, divenuto testimone della sollevazione contadina di Alcara Li Fusi, passa da generiche posizioni liberali ad una più profonda e radicale comprensione della questione sociale. Il dipinto di Antonello, dunque, continuamente citato, descritto e spesso reduplicato nel volto dei protagonisti, assolve alla funzione che Michele Cometa chiama

Ottob. Lat. 1305) a cura di L. Michelini Tocci, vol. II, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1985, p. 674.

17. L. Sciascia, «L'ordine delle somiglianze», in Id., *Opere. 1971-1983*, *cit.*, p. 989.

di «integrazione per trasposizione» dell'*ekfrasis*, spandendosi nell'intera opera ed assumendone anzi un valore genetico.[18]

Le due epigrafi o «dediche allografe» del *Sorriso* hanno la funzione che Genette definiva di «commento» al testo, di cui si precisa indirettamente il significato. Non va trascurata, tra le quattro funzioni identificate nelle *Seuils*, l'effetto obliquo dell'esergo stesso, chiamato tautologicamente «effetto epigrafe», attraverso cui lo scrittore integra la sua opera in una tradizione culturale.[19] Le citazioni consoliane, oltre ad evocare la fama di Antonello, evidenziano infatti il dialogo con Sciascia che va ben al di là delle suggestioni fisiognomiche, toccando il nodo della piccola e della grande Storia, dello sguardo critico sulle vicende risorgimentali, dell'impostura, delle narrazioni storiche e delle loro interessate teleologie, dell'uso stesso della parola e del privilegio della scrittura. L'«effetto epigrafe», più sottilmente, assolve ad un'altra funzione, palesando il passaggio consoliano da un'opera come *La ferita dell'aprile*, caratterizzata da un marcato statuto mimetico, ad un'opera palinsestica di esibita letterarietà.

Funzioni di commento hanno anche le altre epigrafi scelte da Consolo. La raccolta di racconti de *Le pietre di Pantalica* è priva di un esergo generale, ma diverse citazioni introducono alle singole narrazioni. La «favola drammatica» *Lunaria* mostra due citazioni liminari, di cui la prima è tratta dal secondo canto del *Paradiso* di Dante: «Parev'a me che nube ne coprisse / lucida, spessa, solida e pulita, / quasi adamante che lo sol ferisse» (vv. 31-33), mentre la seconda è un breve passo del *Sidereus Nuncius* di Galileo Galilei: «Hic mirabilis fulgor non modicam / philosophantibus intulit admirationem…».[20] L'esergo dantesco allude al cielo della Luna ed al momento in cui il poeta descrive le sensazioni provate penetrando nell'astro: la Luna gli appare una nube splendente, simile ad un diamante illuminato dal sole. Nel secondo caso la citazione del *Sidereus Nuncius* di Galileo allude alle pionieristiche esplorazioni della volta celeste ed all'ammirazione che il fulgore lunare ha da sempre suscitato nei filosofi: le osservazioni del cielo e l'uso del «cannone occhiale» sono spesso evocate nella breve opera consoliana, dove l'«Accademico astronomo» di solida cultura tolemaica, membro dell'«Accademia dei Platoni Redivivi», si scaglia con lessico erudito ed ampolloso proprio contro l'«incauto, l'eretico» giunto ad affermare che la terra ruota attorno al sole. Com'è noto la scrittura di *Lunaria* sottende la trafila intertestuale che dal frammento leopardiano *Odi, Melisso* giunge alle *Esequie della luna* di Lucio Piccolo, acutamente indagata da Cesare Segre.[21] Non è un caso che la dedica del libro, altro essenziale elemento paratestuale,

18. Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano: Raffaello Cortina Editore 2012, p. 135.
19. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, *cit.*, p. 153-157.
20. G. Galilei, *Sidereus Nuncius, magna, longeque admirabilia spectacula pandens*, Venezia: Tommaso Baglioni, 1610, p. 14.
21. C. Segre, «Teatro e racconto su frammenti di luna», in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino: Einaudi, 1991, p. 87-102.

reciti: «A Lucio Piccolo primo ispiratore, con "L'esequie della Luna". Ai poeti lunari. Ai poeti».

Il romanzo *Retablo* è introdotto da due epigrafi. La prima consta di pochi versi vergati da Jacopo da Lentini, in cui il poeta dichiara di aver ritratto l'amata: «Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante…».[22] Si tratta di tre unità versali tratte dalla canzone di sette stanze di nove settenari *Meravigliosamente*, composta probabilmente tra il 1233 e il 1241, in cui il maestro della scuola poetica siciliana esprime l'eccezionalità del suo sentimento amoroso e si sofferma sulla contemplazione dell'*imago picta* dell'amata che diventa presto contemplazione interiore. Il componimento anticipa le liriche petrarchesche dedicate al ritratto «in carte» di Madonna Laura e inscena il rapporto tra letteratura e pittura, in un nesso che Consolo usa per anticipare la vocazione iconica della sua opera. L'esergo preannuncia infatti i principali nuclei contenutistici del romanzo: la continua reduplicazione dell'immagine di Rosalia (ed anche del nome, attraverso calchi sonori, paronomasie e figure etimologiche), le proiezioni speculari e il sentimento amoroso.

Il secondo esergo di *Retablo* è una citazione dal *Lamento per la caduta di Costantinopoli* di Miguel Ducas: «O cità, *caput* de tutte le citade, centro de le quatro parte del mundo! O cità, cità, gloria de tutti i Christiani et destructione de barbari! O cità, cità, altro paradiso piantato verso l'occidente, havente dentro varie piante con abbundantia de fructi spirituali! Dove è il tuo decoro? Dove è la valitudine tua benigna?».[23] Ducas usa il genere della *lamentatio* ricordandosi delle Geremiadi, le cinque lamentazioni bibliche per la distruzione di Gerusalemme ad opera di Nabucodonosor tradizionalmente attribuite a Geremia profeta. Il *Lamento*, inserito nell'*Historia turco-bizantina* dello stesso autore, canta la caduta di Costantinopoli del 1453 ricorrendo ad una fitta intertestualità anticotestamentaria: Consolo, attraverso la citazione, anticipa i contenuti di *Retablo*. Il romanzo del 1987 rappresenta infatti il viaggio del cavaliere Fabrizio Clerici in una fantasiosa Sicilia del XVIII secolo. L'autore, attraverso il lavoro di cesello e di ricollocazione delle tarsie intertestuali, rimodula la tradizione del *Grand Tour d'Italie* con particolare riferimento alla *Reise* di Goethe. Il rovinismo, l'attenzione settecentesca agli *antiquaria*, la contemplazione dei delubri dorici, il motivo dell'*ubi fuit*, la contrapposizione tra la rimemorazione delle grandi civiltà del passato e la tristezza del presente sono temi che percorrono tutto il libro e trovano il momento più alto nella descrizione dei ruderi di Segesta e Selinunte che si sofferma su metope, triglifi e colonne con toni e lessico leopardiani, constatando la vanità degli sforzi degli uomini, la fralità stessa della condizione umana e la minaccia del tempo edace. In rapporto a questi nuclei si comprende bene il valore di soglia assunto dal lamento di Ducas.

22. J. da Lentini, «Meravigliosamente», vv. 19-21, in *I poeti della scuola siciliana. Giacomo da Lentini*, vol. I, Milano: Mondadori, 2008, p. 47.
23. M. Ducas, «Lamento per la caduta di Costantinopoli», in Agostino Pertusi, *La caduta di Costantinopoli*, vol. II, Milano: Mondadori, p. 160 e s.

Tra i successivi romanzi *Nottetempo, casa per casa* esibisce un esergo tratto dall'*Otello* di Shakespeare: «It is the very error of the moon; She comes more near the earth than she was wont and makes men mad».[24] È chiaro il nesso tra il motivo della melanconia, degli influssi lunari cui accenna il Bardo e l'opera consoliana incentrata sul tema della licantropia. Il romanzo del 1994, *L'olivo e l'olivastro*, è caratterizzato invece da una profonda correlazione tra il titolo e l'epigrafe. Se per Genette la funzione dell'esergo è spesso quella di illustrare il titolo per introdurre ai contenuti del testo, qui Consolo si spinge oltre. Il titolo, infatti, è una citazione dell'*Odissea* omerica che contiene un'antitesi carica di valori e viene riproposta nell'esergo stesso, di cui costituisce una parte: «…e tra due folti cespugli si infilò, nati da un ceppo, l'uno di ulivo e l'altro di oleastro. Soffio di umidi venti non poteva con furia penetrarvi, né mai sole splendente li investiva con i suoi raggi, né la pioggia attraverso vi filtrava: tanto erano intrecciati l'uno con l'altro. Là sotto Ulisse si nascose…» (V, 588-604). Il riferimento all'olivo e l'olivastro allude, per Consolo, alla contrapposizione tra il selvatico e il coltivato, tra l'umano e il bestiale, tra l'utopia feacica e la triste Itaca della realtà. La Sicilia descritta nel romanzo si configura infatti come una terra dagli estremi ossimoricamente coesistenti ed appare allo scrittore un'Itaca violentata dai nuovi Proci del profitto, dello sfruttamento e della violenza criminale. La metafora odissiaca che percorre pressoché tutti gli scritti consoliani assume qui i contorni del viaggio disperante, del *nostos* impossibile.

Anche l'esergo di *Di qua dal faro* fa riferimento alla Sicilia attraverso le celebri terzine dantesche dell'ottavo canto del *Paradiso*: «E la bella Trinacria, che caliga / tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo / che riceve da Euro maggior briga, / non per Tifeo, ma per nascente solfo…» (vv. 67-70). La citazione evoca la visione a volo d'uccello dell'isola, le sue coste orientali, le emissioni sulfuree dell'Etna e il mito di Tifeo, antica rappresentazione dell'irredenta natura isolana. Attraverso la soglia testuale Consolo introduce al libro, una raccolta di saggi dedicati a cose e fatti di Sicilia; accenna al tema dello zolfo ricollegandosi allo scritto liminare, *Uomini e paesi dello zolfo*; allude alla caotica natura siciliana ed ai suoi violenti rivolgimenti.

Quanto all'ultima opera consoliana, *Lo Spasimo di Palermo*, è già stato detto che il titolo fa riferimento ad un dipinto, *L'andata al Calvario di Cristo*, commissionato dal monastero olivetano di Santa Maria dello Spasimo a Palermo, firmato dal Sanzio e datato 1517. Citando e descrivendo la tavola che tanta parte ha avuto nel diffondere in Sicilia l'idioma raffaellesco lo scrittore permea la narrazione di un simbolismo cristologico e martirologico: il romanzo allude infatti alla strage di via D'Amelio ed all'uccisione di Paolo Borsellino nel luglio del 1992. Lo *Spasimo* è un'opera intensamente patemica, incentrata sul tema dell'afasia e dell'*impotentia scribendi* che attanaglia il protagonista Gioacchino Martinez. Attraverso il ricorso a vari codici posti in rapporto di transcodificazione, alla sovrapposizione quasi ansimante di citazioni letterarie,

24. Consolo cita l'*Otello* di Shakespeare dalla traduzione di S. Quasimodo, *Drammi di Shakespeare tradotti da Salvatore Quasimodo*, vol. III, Milano: Mondadori, 1958, p. 366-367.

pittoriche, filmiche e musicali, servendosi insomma di una complessa orchestrazione palinsestica Consolo rappresenta un estremo di violenza, riuscendo a dire ciò che è *nefas.* L'epigrafe del romanzo del 1999 potrebbe fare da soglia all'intera sua opera: «*Corifera*: Rivela tutto, grida il tuo racconto… *Prometeo*: Il racconto è dolore, ma anche il silenzio è dolore».

L'esergo dello *Spasimo*, tratto dal *Prometeo incatenato* di Eschilo (v. 193 e vv. 197-198), rappresenta bene lo sforzo prometeico della scrittura, ad un tempo doloroso e necessario, riaffermato da Consolo anche *per viam negationis*. Ecco che, tornando al saggio *Le epigrafi*, la riflessione sull'opera sciasciana e sul suo pirandellismo, sul paratesto studiato da Di Silvestro dice molto del modo in cui lo stesso autore del *Sorriso* concepiva la scrittura: «È uno spazio quello creato da Di Silvestro, quasi riferito alla più grande epigrafe di tutta l'opera di Sciascia, non scritta ma vistosamente implicita, quella di Pirandello: la stanza della tortura pirandelliana declinata sul piano della storia, sul palcoscenico della violenza, della sconfitta».[25] Per proiezione, come nelle tante rifrazioni dei suoi romanzi, Consolo fornisce una preziosa indicazione critica utile a penetrare la sua opera, sempre difficoltosamente intesa a nominare la Realtà, la microstoria individuale e la macrostoria collettiva, per ricondurle ancora dentro un ordine simbolico e umanizzante.

25. V. Consolo, *Di qua dal faro*, *cit.*, p. 202.